

## Die Sprache neu (er)finden

*Anmerkungen zum Thema Arthur Rimbaud*

Das Thema Rimbaud hat in Deutschland, Einzelstudien zum Trotz, seinen Historiker noch nicht gefunden. Er müßte zweifellos die neue Übersetzung von Hans Therre und Rainer G. Schmidt ausführlich behandeln.<sup>1</sup> Denn sehr anders als alle bisherigen Übertragungen liest sich diese deutsche Edition des poetischen Werks. Sie besteht aus zwei Bänden, und der Verlag hatte den glücklichen Einfall, den fulminanten Essay Jacques Rivières über Rimbaud in gleicher Aufmachung der Ausgabe beizufügen.<sup>2</sup> Diesem Text, 1914 als Artikelserie begonnen, 1930 veröffentlicht, hat das halbe Jahrhundert seither kaum etwas von seiner Leuchtkraft nehmen können. Rivière interpretiert Rimbauts Schreiben als den Versuch, die mystische Vision vollkommener »Reinheit« und Unschuld zu artikulieren. Und auch für den Leser, dem Rivières Ahnung, Rimbaud war vielleicht ein von der Erbsünde ausgenommenes Wesen, nichts sagt, bleiben die inspirierten Paraphrasen der Rimbaud-Texte aufregende Lektüre.

Arthur Rimbaud, Wunderkind und Einzelgänger der französischen Literatur, 1854 bis 1891. Neben seinem Namen zählen nur wenige andere: Baudelaire, der einzige Autor, den Rimbaud als Vorläufer seines Schreibens akzeptierte; Mallarmé, dessen Schreiben die Sprache nur noch am Rand des Verstummens zuließ; Lautréamonts Sprache der Verwerfung, die Rimbaud so nahe ist. Die Sprache dieser Autoren, von der die Literatur der folgenden hundert Jahre ihren Ausgang nahm, ist schwer, manchmal nicht mehr verständlich. Nicht aber aus Unwille zur »Kommunikation«, wie man gern und oberflächlich unterstellt, sondern weil sie eine neue Sprache suchen: »Trouver une langue« (Rimbaud). Diese Sprache ist das eine Rätsel in Rimbaud.

Aber er gibt noch ein anderes auf: das des Kindes. Das explosive und in seiner Art völlig einmalige, isolierte Werk stammt von einem Sechzehn- bis Einundzwanzigjährigen. Die noch traditionell, von Romantik und der Sprache der damals gängigen Lyrik der Parnassiens geprägte und doch schon unheimliche Schönheit des Gedichts *Ophélie* – von einem sechzehnjährigen Schüler; *Le Bateau ivre* (*Das trunkene Schiff*), das »wie die rote Fahne der Anarchie über der französischen Lyrik weht« (Arnold Zweig) – von einem Siebzehnjährigen; *Eine Zeit in der Hölle* und *Licht-Spuren* (*Illuminations*) schließlich schreibt Rimbaud wahrscheinlich bis zu seinem einundzwanzigsten Lebensjahr.

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, Werke in zwei Bänden. Bd. 1: *Prosa* (1979); Bd. 2: *Das trunkene Schiff. Gedichte* (1980). München: Matthes und Seitz.

<sup>2</sup> Jacques Rivière, *Rimbaud*. München: Matthes und Seitz 1979.

Und es kommt das dritte Rätsel hinzu: Rimbauds Schweigen. Nachdem der Jüngling sozusagen im Handstreich die Moderne miteröffnet hat, verstummt er schon wieder in einem Alter, in dem andere Autoren ihre ersten Schritte in die Selbständigkeit machen. (Man stelle sich vor, der sicherlich auch frühreife Brecht hätte sein Werk mit dem *Baal* abgeschlossen...) Rimbaud kehrt der Literatur den Rücken, geht auf Reisen, gelangt nach mehreren vergeblichen Anläufen in den ersehnten exotischen Süden, wird Kaufmann, Geometer, Waffenhändler in den nordafrikanischen Wüsten. Auf Nachrichten über seinen wachsenden Ruhm (seit 1886) in Europa antwortet er nur noch: »Lächerlich. Degoutant. Absurd.« In langen qualvollen Monaten zerstört ihn am Ende ein durch Krebs verfaulendes Bein. Rimbaud, dem Bewegung soviel wie Leben hieß, wird das Bein amputiert. 1891 stirbt er, 37 Jahre alt, in einem Krankenhaus in Marseille.

Die Liste der Namen von Autoren, die tief von ihm beeinflusst wurden, ist lang. Sie reicht von Verlaine über Heym, Trakl, Brecht, Miller, Artaud, Bataille, René Char, bis zu Bob Dylan, Patti Smith, Danielle Sarréra und, in Deutschland in neuester Zeit, Rolf-Dieter Brinkmann. (Wie Brinkmann in *Rom, Blicke* die inständige Liebe zu einem Dasein in Würde artikuliert als angeekelte Abweisung, haßvolle Beschimpfung und überbordenden Narzißmus, wäre einen differenzierten Vergleich mit Rimbauds Sprache wert.)

Das Stichwort Narzißmus legt nahe, auch einige Worte über die gegenwärtige »Konjunktur« Rimbauds zu verlieren. Recht abwegig scheint mir die von Hubert Fichte geäußerte Behauptung, zwischen dem Rimbaud-Interesse und einem neuen politischen Rechts-Trend bestünde eine Beziehung. Aber zwei Aspekte seien thesehaft benannt, die mir des Nachdenkens wert scheinen. Einmal eben der Narzißmus. Oberflächlich scheint Rimbauds Text weithin mit nichts anderem als seinem eigenen Ausnahmesein beschäftigt, andererseits beobachtet man gegenwärtig ein Interesse am narzißtisch geprägten NST (Neuer Sozialisationstyp), das sich auf einige thematische Elemente in Rimbauds Werk stützen kann – die Verwerfung der Arbeit, der Hang zum exotischen Süden, der Rausch, um die verächtliche Trivialität zu fliehen, das Interesse an esoterischen Lehren, Magie und Alchemie, der »erbarmungslose Skeptizismus«, der Haß auf die bürgerliche Gesellschaft.

Der zweite Aspekt: man kann feststellen, daß der Text Rimbauds immer dann »ankam«, wenn es um eine bis zum Unpolitischen radikale Verwerfung der europäischen Zivilisation von innen heraus ging. Die vulkanische Zerstörungswut, die hier gerade auf einem Gipfel dieser Kultur selbst aufbricht, fasziniert immer wieder zu Zeiten umfassender Verweigerung, vom Expressionismus bis zur neuen Jugendrevolte.

Auf dem Umschlag der beiden Textbände findet man ein bekanntes Photo Rimbauds, oval zugeschnitten zum biedermeierlichen Familienporträt. Es ist der Länge nach zerschnitten, die Hälften leicht gegeneinander versetzt: Rimbaud-»Schizo«, eine Tages- und eine Nachthälfte. Schlägt man die Bände auf, so erwartet den Leser keineswegs das gewohnte Druckbild: or-

dentlicher Versdruck hier, die ebenso geordneten Blöcke der »Prosatexte« dort. Statt dessen eine lockere Verteilung von Zeilen, Textklumpen, Wörtern, Sätzen, die abwechseln mit Bildern, Photos, Zeichnungen heterogener Art: Aufnahmen der Wüstenlandschaften, in die Rimbaud sich zurückzog/vorstieß; surrealistische und andere moderne Kunstwerke, ein Gedicht in arabischer Sprache, das einem hingetuschten Strauch ähnelt, Photogramme von Radiostrahlen. Da begegnen Man Ray, Victor Hugo, Piranesi, Patti Smith ebenso wie Klossowski, James Ensor, eine Kommunardin oder die historische Photographie der Vendôme-Säule in Paris während der Commune. Meist besteht ein mehr oder weniger enger Zusammenhang mit Rimbaud oder seiner »Wirkungsgeschichte« – die Absicht aber scheint vor allem die zu sein, den Leser aus der nur auf einen Sinn fixierten Sehweise herauszulocken, durch die Lust am Spiel mit Inkohärentem den Wunsch nach Systematisierung zu unterlaufen. (Paul Valéry prägte übrigens für Rimbauds Text die Formel »incohérence harmonieuse«.) Die Texte erhalten ein Ambiente, das das gedruckte Wort vorab zum sinnlichen Spaß machen soll – wie ich meine, nicht ohne Erfolg. Das Motiv dahinter: es gilt, die ganze Welt mit ihren verschiedenen Realitätsebenen und -graden als Spielfeld einer frei vagabundierenden Phantasietätigkeit zu erkennen – vom mittelalterlichen Holzschnitt bis zum mikroskopischen Blick aufs Rieseninsekt, den die moderne Technik ermöglicht. Darin ist ein Zug Rimbauds getroffen, seine Imagination, die den Surrealismus nicht so sehr vorwegnahm als vielmehr oft schon im voraus übertraf. Das Druckbild selbst ist charakterisiert durch allerlei Spiele mit den Schriftzeichen. So wird im Gedicht *die läu:seSU:cherinnen* mit allerhand Doppelpunkten auf die kleinen Läuse angespielt, und Textzeilen können (hier eine übertriebene Stelle zur Verdeutlichung) so aussehen:

KristALLwasser – wie die Salzseen aus Kinderzeit  
Ansturm schneeweißer Frauenleiber auf  
die Sonne  
S=eide in rAUhen Mengen & lilienrein  
BANNer unter Wällen von irgendeiner  
Jung=Frau HOCH gehalten...

Die Übersetzung hat bislang keinen Beifall von seiten der Kritik ernten können, und – um es vorwegzunehmen – die folgenden Ausführungen verstehen sich auch als Korrektur der, wie ich meine, einseitigen und übertriebenen Schelte, mit der Therre/Schmidts Übertragung bedacht worden ist. Allen Mängeln zum Trotz bietet sie nämlich so viel »Lust am Text« (Roland Barthes) und so viel Rimbaud, wie es das auf deutsch bisher nicht gab. Befreit die Übersetzung den Text Arthur Rimbauds von akademischem Staub und glättender Poetisierung, stellt sie die funkelnde Vielfalt einer Textpraxis her, deren anarchischer Gestus noch nie ins Deutsche herübergeholt wurde? Oder wird nur mit modischen Kinkerlitzchen eine schlampige Übertragung aufgemotzt und die Vielschichtigkeit Rimbauds reduziert zum pseudo-radikalen, in Wahrheit harmlosen, frisch-frechen Ausflipper?

Band 1 enthält Rimbauds Prosagedichte (poèmes en prose) *Eine Zeit in der Hölle* und *Licht-Spuren (Illuminations)*, was man bisher mit »Illuminationen« übersetzte – eine Akzentverschiebung vom Assoziationsbereich Bild, Vision und Farbenrausch hin zu Sprache, Zeichen, Schrift und Lesen; vom passiven Erleuchtetwerden zum aktiven Spurenlegen. Band 2 enthält unter dem Gedichttitel *Das trunkene Schiff* all jene Texte, die Rimbaud noch in Verse setzte. Über die literarische Entwicklung des Autors Rimbaud geben die wenig hilfreichen Anmerkungen leider kein Bild; bei einer Neuauflage wäre hier eine Verbesserung wünschenswert. Am Ende dieser Entwicklung stehen die geheimnisvollen, oft ganz hermetischen Stücke der »Illuminationen«.

Wie hat alles angefangen? Die ersten Jahre als Kind und Schüler in Charleville, Provinznest nahe Belgien in den Ardennen, Langeweile, Kinderbücher (deren Spuren alle Texte durchziehen werden), endlich, Anfang 1870, ein aufgeschlossener junger Lehrer namens Izambard, der dem frühreifen, hyperintelligenten Kind literarische Lektüre und Anregung vermittelt. Rimbaud liest wie besessen, neben Geographie, Technikbüchern und Jules Verne Massen von Literatur. Arthur, der Primus, hat schon 1867 eine Klasse übersprungen, gewinnt fast alle Preise beim üblichen concours der Schule. – Und zugleich: eine kalte, von ihrem Mann verlassene Mutter, vor der er in die Flußlandschaft der Umgebung flieht. Heimliche Spiele mit den Schmuttelkindern. Schon 1871 macht er diese Szene zum Gedicht: *Les poètes à sept ans (Die Dichter mit 7)*.

Tagsüber war er brav und gehorsam; nur  
hatte er was Böses in seinen Zügen,  
von trotziger Heuchelei und Lügen.  
Und hinter dem Vorhang im dunklen Flur  
streckte er die Zunge im Vorübergehen (...)  
Der Arme! Die einzigen Spielgenossen  
waren Kinder mit farblosen Augen im mageren Gesicht  
mit bloßem Kopf, die Hände verdreckt  
und in dem lumpigen Gewande versteckt,  
das nach Durchfall riecht,  
und die mit der Sanftmut von blöden Idioten reden.

Und nun lesen wir noch einmal:

Den Tag lang schmorte er vor Gehorsam – intelligenter Bursche –  
doch ein paar finstere Macken und Drehs machten  
diese zynische Pantomime durchsichtig.  
Durch die dusteren Korridore – schimmelige Tapiserie –  
strich er, zückte die Zunge, die Fäuste in die  
Flanken und die Augen gekniffen bis Punkte kamen (...)  
Heiliger Strosack! Zu seinem Klüngel zählte  
nur Gesocks: Kinder mit Triefaugen auf der Backe,  
ohne Kappe, die dünnen Flossen gelb-schwarz  
starrend vor Dreck, in fast antike Klamotten

vergraben mit dem Odeur von Dünnschiff –  
die kommunizierten so einfühlsam wie Deppen.

Die zweite Version stammt von Therre/Schmidt, die erste von K.L. Ammer, dem verdienstvollen Rimbaud-Übersetzer, der zu Beginn des Jahrhunderts die Expressionisten auf die Fährte Rimbauds gesetzt hat. Seine vom melancholischen Duft des fin de siècle durchzogene Übersetzung Rimbauds von 1907 ließ, der traditionellen Poetisierung zum Trotz, Rimbaud in Deutschland von Trakl bis Brecht zur Entdeckung werden. Mit nur geringer Übertreibung hat Reinhold Grimm sagen können, erst die Begegnung mit Ammers Rimbaud habe Trakl seine eigene Sprache finden lassen.

Wie steht es mit der neuen Übersetzung von Therre und Schmidt? Ihr Text ist frecher und oberflächlicher. Bewußt umgehen sie alles Glättende und Schönende. Der Reim wird gelegentlich, wo es grad paßt, angedeutet. Blicken wir aufs Original, die ersten Zeilen des Ausschnitts:

Tout le jour il suait d'obéissance; très  
Intelligent; pourtant des tics noirs, quelques traits,  
Semblaient prouver en lui d'âcres hypocrisies.

Kein Zweifel, daß hier Therre/Schmidt einfallsreich einen Ton Rimbauds reproduziert haben. Ammers »hatte er was Böses in seinen Zügen« bleibt im schlechten Sinn »poetisch«. Therre/Schmidts Sprache bringt Jargon, Lust an Verdrehungen, den Spaß an der Mischung feiner Fremdworte mit Kraftausdrücken (»Odeur von Dünnschiff«, »fast antike Klamotten«). Allerdings geht durch den Verzicht auf den Reim das Element der äußerlich formvollendeten Parnasse-Lyrik in Rimbauds Text bei der Übersetzung verloren. Ammer erhält, vereinfacht gesagt, die Spannung zwischen der poetischen Form und dem häßlichen Inhalt; diese Spannung fehlt bei Therre/Schmidt. Es gibt noch mehr solcher Verluste, etwa das Moment von Trauer, das die Übersetzer meist exkommunizieren, wodurch sie der Härte des Zynismus viel von seiner Tiefe nehmen. Worum es geht, ist aber, daß ein wesentlicher Ton Rimbauds in der Tat »übersetzt« wurde. Kritik an der Übersetzung darf sich in keinem Fall bei einem Gesamteindruck niederlassen, sondern muß in die diffizile Logik der einzelnen Stücke und ihrer Übersetzung sich vertiefen, um Verluste und Gewinn abwägen zu können.

Gehen wir in der Chronologie weiter. 1871, Frankreich verliert den Krieg, Pariser Commune. Rimbaud verachtet zutiefst den aufkommenden »Patrouilliotismus« der Provinzbürger, sein Herz schlägt für die Commune, einige Zeit ist er in Paris, muß wieder nach Charleville zurück, verfolgt aus der Ferne die Niederschlagung der Commune. Während in der Hauptstadt die Kämpfe toben, schreibt er die berühmten *Lettres du voyant*, Seherbriefe, in denen er in fliegender Hast eine Art Poetik entwirft:

»Es geht darum, das Unbekannte zu erreichen, durch die ENTREGELUNG aller Sinne. Die Leiden sind ungeheuerlich, aber man muß stark sein, wenn man als Poet geboren ist – und ich habe mich als Poet erkannt. Das ist durchaus nicht mein Fehler. Es ist falsch zu sagen: ICH denke: man müßte sagen: ES DENKT MICH. – Verzeihen Sie das Wortspiel. ICH ist ein ANDERER. Pech für das Holz, das sich als Violine vorfindet . . .«

Wenig später schreibt er ein Gedicht, in dem – poetische Formulierung seiner Poetik – das Ich sich im »Gedicht des Meeres« verliert, aller Lasten, Pflichten und Ziele ledig, immer tiefer und weiter aufgelöst in das Spiel der Sprach-Bilder, bis es am Ende selbst ein Ende dieser Fahrt ersehnt: *Das trunkene Schiff*. Mit dem *Bateau Ivre* in der Tasche fährt Rimbaud im September 1871 nach Paris. Der berühmte Paul Verlaine hat ihn eingeladen, nachdem Rimbaud ihm Gedichte geschickt hat, deren besonderen Rang der Ältere sogleich erkannte. In Paris allerdings gelingt es Arthur, dem ungehobelten jungen Mann aus der Provinz mit dem starken Akzent, sich rasch in allen Künstlerkreisen, in die er eingeführt wird, unmöglich zu machen. Er fasziniert, aber die oft beschriebenen kobaltblauen Augen unter dem hellbraunen Haarschopf zeigen zu oft Verachtung und Spott. Er beleidigt Dichter während der Lesung, es kommt zu Handgreiflichkeiten, Rimbaud bleibt isoliert. Und dann folgen jene Monate 1872 und 1873, wo das Dichterpärchen Verlaine und Rimbaud die Kneipen unsicher macht, folgen die unaufhörlichen Zwistigkeiten in Verlaines Ehe, die Wanderschaft der beiden Freunde durch Belgien und England: *les poètes maudits*. Verlaine bricht am Ende zusammen, da er den Konflikt zwischen Familie und dem Leben mit Rimbaud nicht länger erträgt. Außer sich, feuert er am 10. Juli 1873 einen Schuß auf Rimbaud ab, der diesen am Handgelenk verwundet. Als er Stunden später auf offener Straße Rimbaud erneut bedroht, flieht dieser und läßt Verlaine festnehmen. Das leidenschaftliche Drama ist damit beendet. Verlaine wird das Gefängnis als reuiger, zum Glauben bekehrter Sünder verlassen.

Im Juli und August 1873 beendet Rimbaud *Une Saison en Enfer*, worin diese Erfahrungen ihren Niederschlag gefunden haben. Trotzdem ist das Ich dieser Texte kein biographisches. Es skandiert die Sprache als Träger einer Phantasieproduktion, die das ganze weite Feld von Geschichte, Legende, Literatur, Exotik und Alltag besetzt.

Rimbaud gelang es, den Wahnsinn auf die Zersetzung und Neuordnung der Sprache zu begrenzen, den Selbstmord auf den Ausbruch »aus der Literatur in die Wüste« (Heiner Müller). Sind die Sätze von *Une Saison en Enfer* weitgehend noch einfühlbar, so erschließen die Texte der *Illuminations* sich nur noch partiell und einer Leseweise, die im Text nicht mehr den »Ausdruck« eines anderswo Gegebenen sucht, sondern eintaucht in die Erkundung aller Dimensionen des »Zeichenmachens«: Syntax, Lexikon, Klang.

Noch bis in die Zeit der *Licht-Spuren* hinein testet Rimbaud immer wieder die Möglichkeiten des gereimten Schreibens aus, doch seit 1871 laden sich seine Texte mit einer Intensität auf, der die äußerliche Ordnung von Metrum und Reim zum Hemmnis wird. Während Baudelaires *Petits poèmes en prose* stets noch einen narrativen Kern festhalten, sind bei Rimbaud nicht einmal die Gegenstände immer mit Sicherheit festzustellen, von denen er spricht. Seine Sprache emanzipiert den Signifikanten in einer Weise, die der Verselbständigung der Farbzeichen in der Malerei des 19. Jahrhunderts von Cézanne bis van Gogh entspricht: Werden zunächst noch neue Techniken zur Erfassung des Gegenstands verwendet, so wird im Verlauf

der Entwicklung der Gegenstand mehr und mehr zum bloßen Anlaß für eine bestimmte Disposition der Farb- und Formvaleurs, der malerischen Signifikanten selbst.

An einem Prosagedicht ist dieser Sachverhalt, der natürlich die Möglichkeit der Übersetzung aufs äußerste einschränkt, kaum ohne lange Erörterung einsichtig zu machen. Die Poesie beruht unter solchen Bedingungen essentiell auf der Sinnlichkeit des originalen Signifikanten, seinen Konnotationen, Zusammenhängen, musikalischen Eigenschaften. Wort und Sinn(e) sind hier so eng verschlungen, daß die Interpretation – und die Übersetzung – kaum die Chance erhält, sie zu trennen, die Bedeutung allein zur Rede zu stellen. Das Klingen läßt vom Bedeuteten nicht sich sondern. Es ist eine Art Selbstumarmung der Sprache, die den Interpreten immer wieder vor ein Rätsel – an Schönheit und Verslossenheit zugleich – stellt, den Übersetzer vor eine unlösbare und zwar prinzipiell unlösbare Aufgabe.

Eines der letzten Versgedichte Rimbauds kann verdeutlichen, was es bedeutet, daß Rimbaud, wie berichtet wird, der Mutter auf die Frage nach der Bedeutung seiner Gedichte einmal antwortete: »J'ai voulu dire ce que ca dit, littéralement et dans tous les sens«. Ich wollte sagen, was das sagt – buchstäblich und in jedem Sinn, und zwar nach Klang und Schrift. Es handelt sich um Zeilen aus dem Gedicht *L'Éternité*, die Jean-Luc Godard am Ende seines Films *Pierrot le Fou* zitiert hat:

Elle est retrouvée.  
 Quoi? – L'éternité.  
 C'est la mer allée  
 Avec le soleil.

In Stichworten: ein romantischer Topos, Verschmelzung von Wasser und Licht, den die Impressionisten und Parnasse-Dichter der Zeit liebten, vergleichbar mit »Es war, als hätt der Himmel die Erde still geküßt«. Doch sogleich durch die sonderbare Frage (einer *anderen* Stimme?) zu einem Dialog verwandelt, dessen Gestus (Unwille? Neugier? Intimes Geflüster?) nicht auszumachen ist. Der Dialog spiegelt die Verbindung der Elemente wie das Wasser die Sonne. Aber wie steht es mit der Verschmelzung? »Allée« heißt – gegangen, fort. Wäre die Ewigkeit das Dunkel – mit der Sonne ist auch das Meer gegangen? Weiter: mer/mère – das Meer ist die Mutter, allée und soleil (weiblich/männlich) konnotieren auch die Allee und ein Gehölz aus Weiden (saulet), abgesehen von den nur im Ganzen des Gedichts zu explizierenden Elementen trou, éthèr, terre, die in das Klangmuster der Zeilen eingeschrieben sind.

Die vorangegangene Strophe sprach von einem Ort oder Zustand der Seele – *Ame sentinelle*, von Therre/Schmidt geschickt mit »wachsinnige Seele« übersetzt – und lautet:

Là pas d'espérance.  
 Nul orietur.  
 Science avec patience,  
 Le supplice est sûr.

Alchemie des Worts: Die dritte Zeile heißt Wissen mit Geduld, Wissen mit dem (Karten)spiel, Wissen mit Nicht-Wissen (*pas science*), und selbst *le pas* = der Schritt, die Fußspur ist mitzulesen. Kein Übersetzer, der das »vermitteln« will, ist um diese Aufgabe zu beneiden. Therre und Schmidt entscheiden sich für den Klang, das Spiel der Lettern und die mehr oder minder verborgenen Wortbedeutungen:

Aussichts=Los  
Orientierung NULL  
Wissen & Spur=Weg  
Das Ur=Teil gewiß.

Es ist wiedergehOlt.  
WAS? – Das UnEndlichE.  
Das Meer, das mit  
Der SONne rOllt.

Was Wunder, daß sie Drucktechnik und Wortspaltung zu Hilfe rufen, um wenigstens in die Nähe des französischen Sprachspiels zu kommen: Spur auf ur reimen als Ersatz für die Klangkorrespondenz *patience – supplice*, E und O hervorheben, um Rimbauds Klangzauber wenigstens anzudeuten, und die nötige Umstellung »Orientierung NULL« durch den Großdruck des zweiten Worts auszugleichen suchen. Akzeptiert man einmal, daß eine buchstäbliche Übersetzung hier nicht möglich ist, so ändert sich die kritische Frage an die Eindeutigung und lautet: Inwieweit gelingt es ihr, wenigstens einen Gestus von den vielen, die das Original potentiell in sich trägt, überzusetzen? Und bietet sie für das, was unterwegs verlorengelassen, im Deutschen eine Art *Äquivalent*, ein eigenes Spiel? Fragt man aber so, dann zeigt sich, daß Therre/Schmidts Unternehmen über weite Strecken sehr wohl gelungen ist. Die Würdigung dieser bedeutenden Leistung hindert natürlich nicht Kritik im einzelnen und kann auch spezifische Geschmacksfragen nicht klären, die streitig bleiben werden.

An welchem Punkt etwa schlägt Jargon und aktuelle Sprache als legitimes Vokabular des Übersetzers um in billigen Effekt? Eine Wendung wie »schauderhaft SOFTY« würde ich nicht verteidigen, während mir »Blumen so STRANGE« nicht von vornherein absurd scheint, zumal Rimbaud selbst gern mit englischen Sprachbrocken spielte. Eine mutige Übersetzung wird Streitpunkte dieser Art nicht vermeiden können, da sie sich immer wieder, beim Versuch, ein Äquivalent aufzuspüren, vom Original entfernen und sich dem eigenen Sprachempfinden überlassen muß. Mißlungene Stellen anzuzeigen, ist daher kein Kunststück. Plausibel scheint mir vielmehr an einer Reihe von Stellen der Versuch der Verfasser, den historischen Abstand zum Original selbst ins Spiel zu bringen und durch das Nebeneinander von sehr Aktuellem mit schon leicht bestaubtem Sprachmaterial beiden neuen Reiz zu entlocken.

Therre und Schmidt treffen in der Tat eine Stillage, auch eine Art von Stilbrüchen bei Rimbaud. Sie zeichnen die Kratzspuren nach, die Rimbauds re-



spektloses Sprachspiel auf der blanken Oberfläche der Sprache hinterläßt und spielen mit. Sie vermitteln den Gestus einerseits der großen Fahrt, andererseits der heftigen Abfuhr, die Rimbaud der Welt erteilt. Der deutsche Leser bekommt so jenen Rimbaud in den Blick, den Jacques Rivière gesehen hat:

»Am Anfang steht bei Rimbaud die zornige Aufwallung und das beleidigende Wort... Bis weit aufs offene Meer hinaus kündigt sich ein großer Strom mit seinem schlammigen Wasser an; ebenso natürlich geht Rimbaud dieser ungeheure Schmutz voraus... Eine merkwürdige Meisterschaft, mit der er die unschuldigsten Wörter in verrufene Gesellschaft bringt, indem er ihnen ungehörige Wendungen anheftet – Absompfe statt Absinth, also Absumpf etwa, Parmerde statt Paris – Nie hatte ein Mensch eine solche angeborene Gabe zur Entstellung, Verunstaltung, Besudlung...«

Dieser Haß und diese Verwerfung implizieren aber bei Rimbaud zugleich Trauer und Verzweiflung. Hier könnte eine gründliche Diskussion der Übertragung einsetzen. Das Moment ratloser Verzweiflung bei Rimbaud, der blutigen Geschichte wie der Unrealisierbarkeit der eigenen Ideale gegenüber, wird vom »Ton« der Übersetzung an vielen Stellen unterschlagen. Das Aufbegehren bekommt so häufig einen Stich ins bloß Aufmüpfige, der schwarze Zynismus über der abgründigen Verzweiflung verkommt dann zum bloß Ironisch-Frechen. (Ich vermute, daß es eigentlich dieser Verlust der Trauer ist, der die scharfen Kritiken provoziert hat.)

O saisons, o châteaux,  
Quelle âme est sans défauts?

Es scheint mir kein Zufall, daß die Übersetzer vor der Schönheit dieser Zeilen, die Adorno, für den Kunst Trauerarbeit war, liebte, offenkundig gepaßt haben. Denn das ist bei der Formulierung »O Zeiten, O Schlösser! / Welches Herz ist ohne Knacks?« geschehen.

Fragt man von hier aus weiter, dann drängt sich das Problem auf, ob die Spaltung Rimbauds nicht noch anders existiert als die Übersetzer erkennen lassen. Das Photo auf den Bänden markiert die Verdopplung in den abgrundbösen Blick einer Lyrik der Grausamkeit und den offenen Blick der Unschuld. Was aber beide vermittelt zu *einer* Physiognomie, ist nicht nur der Ausdruck der Pubertät, die Rimbaud authentisch in die Literatur eingeführt hat. Sondern vor allem wohl jene unbegreifliche Intelligenz, die noch die leidenschaftlichsten Texte Rimbauds prägt. Seine Schrift blickt auf den Leser wie eine Sphinx, die alles durchschaut zu haben scheint und die Tränenreste der Trauer auf trocknet in der kalten Arbeit einer Konstruktion. Der Konstrukteur und Sprachingenieur, den Paul Valéry in Rimbaud gesehen hat, bleibt in der Übertragung auf der Strecke. Was die Übersetzer an Frische und Tempo gewinnen, verlieren sie an Härte und Versteinerung. Eines der Rätsel an Rimbaud: daß in seinem Text beides untrennbar verschmolzen ist, erschließt sich nur dem einlässigen Studium seiner poetischen Arbeit. Die Übertragung läßt die in dieser Arbeit sedimentierte Melancholie nicht mehr erkennen.

Und ein drittes: Trotz Rimbauds Aufschrei darüber, daß er in der ganzen Tradition keinen Vorläufer findet, steht er nach Technik und Motiven objektiv dennoch in ihr. Es gibt bekanntlich eine Ideologie des Avantgardismus, für die es mit jeder neuen Avantgarde nur immer absoluten Bruch, Nullpunkt, Neuanfang gibt. Gerade das genaue Studium des so isolierten Werks von Rimbaud, das leicht als Paradigma der Avantgarde-Ideologie erhalten könnte (die streng von einer Theorie der Avantgarde zu scheiden ist), erweist, wie sehr Kontinuität und Diskontinuität in ihm verbunden sind. Von der Vorstellung des Arthur Rimbaud, der ganz von vorn beginnt, scheinen die Übersetzer nicht frei zu sein, wenn sie in der Editionsnotiz schreiben: »Es schält sich das Paradigma einer poetischen Existenz heraus, die längst nichts mehr mit ›Literatur‹ am Hut hat: Es ist die Hefe in uns.«

Rimbauds Texte strotzen von Anspielungen, Zitaten, Kontrafakturen und heimlichen *hommages* an die Literaturtradition. Allem Radikalismus zum Trotz: seine Texte schreiben sich auf diese Weise in die »Literatur« ein. Rimbaud ist in der Tat (mindestens) zwei. Der Taschenspieler des Worts, der voller Lust Haß und Häßlichkeit aus allen Ritzen des Sprachgefüges quellen läßt und die poetische Schönheit von innen heraus böswillig zerrüttet, bleibt zugleich der kühle, versierte Sprachkonstrukteur, der in jedem Sinn – Poet ist. Beide zugleich zu übersetzen ist noch nicht gelungen, Therre und Schmidt bringen immerhin einen Eindruck vom Taschenspieler und den Gestus des ›Anarch‹. Aber gerade indem sie diesen Rimbaud 1 übersetzen, verfehlen, ja, verbergen sie den Rimbaud 2 mehr als konventionellere Übersetzungen. Man wird in ihren Büchern daher vielfach nur die Gedichte eines furiosen Wirrkopfs lesen, während in Wirklichkeit das Chaos in Rimbauds Texten allermeist ein Phänomen der Oberfläche ist, das sich der intensiven Lektüre – wo immer ihr Glück beschieden ist – als vielgliedertes und genau kalkuliertes Spiel erweist. Der »littérateur« aber, der Rimbaud war, schreibt auch im Zeichen einer Trauer, die von Romantik und Parnasse-Dichtung her ebenfalls »Erbe« der Tradition ist. Die Übersetzung kürzt dieses Moment des Traditionalen heraus: Sehnsucht nach einer (anderen) Ordnung, die freilich nie real werden darf, unterlagert die radikale Verwerfung der bestehenden Ordnungen bei Rimbaud.

Trauer, Konstruktion, Tradition – drei Elemente des »Literaten« Rimbaud, die eng verknüpft sind, hat die Übersetzung von Therre und Schmidt unterbelichtet. Dem produktiven Wahnsinn Rimbauds ist damit einiges an Tiefe genommen – aber das scheint mir kein zu hoher Preis für die Übertragung seiner Lust am Verwerfen aller Gesetze bis hin zu denen der Sprache: »Das ist ein dem schizophrenen Prozeß ähnlicher Vorgang, wobei der modernen Kunst gelang, woran der Schizophrene scheitert, wenn er sich aus dem Würgegriff der Logik, des ›Gesetzes‹ zu befreien versucht... Denn die moderne Kunst stellt einen neuen Diskurs her, sie erfindet ihn, erfindet ein neues Universum, sie formuliert neu.« (Julia Kristeva, *alternative* 108/109, S. 171).

Dieses Spiel von Zersetzen und Neuformulieren mitzuspielen, wird wohl auch weiterhin nur dem Leser des Original-Rimbaud möglich sein. Die Übersetzung, so darf man vermuten, wird vielen Lust auf ihn machen.